

DULCE MARÍA LOYNAZ. MEMORIAS DE SÍ (FE DE VIDA Y UN VERANO EN TENERIFE)

Zaida Capote
Instituto de Literatura y Lingüística
Academia de Ciencias de Cuba

Antes de enfrentar la lectura crítica de esos dos textos de carácter autobiográfico -- bien que de diverso grado-- que son *Un verano en Tenerife* (1958) y *Fe de vida* (1995), quisiera intentar el esclarecimiento de algunos tópicos comunes en la tradición de la escritura autobiográfica y, en especial, del modo en que las mujeres suelen asumir el mandato de contar su vida.¹

Como escritura autobiográfica suele clasificarse, siguiendo a Phillipe Lejeune, toda "narración oral o escrita, en prosa, que una persona real hace de su existencia, en la cual enfatiza en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad".² Como la escritura de una autobiografía precisa de una buena dosis de convencimiento de la propia importancia individual, las relaciones sociales y simbólicas en que se haya inmersa la persona en cuestión serán decisivas.

El discurso autobiográfico establece un compromiso muy profundo entre texto y autor. Ese compromiso, que en las autobiografías en primera persona va a ser determinante, se produce, en principio, por la identidad entre las figuras de autor/a, narrador/a y protagonista. Esa identidad, que Donna Stanton ha llamado "la identidad del nombre",³ hace posible la discusión de la propia existencia. Puesto que lo que está en juego en la escritura autobiográfica es la constitución del nombre propio a través de la propia historia -- la constitución del sujeto--, la autobiografía y sus variantes (memorias, historias de vida, etc.) plantea --e intenta responder-- una pregunta acerca de la identidad autoral. Como respuesta a la pregunta ontológica esencial que formula toda autobiografía, el discurso autobiográfico deberá leerse desde una perspectiva que incluya las categorías estructurantes de la identidad, en especial la pertenencia de quien escribe a un género sexual⁴ específico, cuya situación de discurso es única.⁵

¹ Los juicios y elaboraciones teóricas que componen este acápite introductorio proceden, en parte, de *Vidas de mujeres: biografía, autobiografía y relaciones de género*, investigación realizada para el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México entre 1992 y 1993.

² Phillipe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. PUF, 1993, p. 417. La traducción es mía.

³ Donna C. Stanton,

⁴ El género sexual concierne tanto a la experiencia social del individuo como a los atributos simbólicos que éste reconoce como propios o que le han sido adjudicados por otro. Para una comprensión cabal del concepto, véase Cecilia Olivares, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. El Colegio de México, México, 1997, pp. 51- 54.

⁵ Según Oswald Ducrot, "se llama *situación de discurso* al conjunto de las circunstancias en medio de las cuales se desarrolla un acto de enunciación (escrito u oral). Tales

Como ya se ha dicho, el género sexual condicionará el sitio desde el cual el sujeto se incorpora al discurso social, el lugar desde el cual se habla⁶ y, con sus peculiaridades, contribuirá al diseño del texto autobiográfico, puesto que es determinante tanto en la emisión de un enunciado como en su recepción. Al mismo tiempo, la pertenencia de género sexual del protagonista, le permite establecer determinadas relaciones --siempre entre la negación y la aceptación-- con el canon dominante. En el caso del discurso autobiográfico, esta diversidad suele ser notable:

Male writing about self --escribe una teórica feminista-- thereby assumed a privileged place in the canon; female writing about self, a devaluated position at the margins of the canon. Here once again the sexual adjective prescribes the valence of the noun.⁷

La relación con el canon --mucho más problemática en el caso de las mujeres-- provoca respuestas diferentes e, incluso, señalan el espacio autobiográfico como otro espacio de lucha por el poder, cuyo ejercicio estará vinculado a la aceptación o no, por parte del autor, de ese compromiso, bastante débil en ocasiones, de contar la verdad. Por otra parte, el análisis de las señas de identidad genérica sexual y su vínculo con sentimientos narcisistas, ofrecen una visión más amplia de las peculiaridades del género autobiográfico.

La autobiografía suele ser percibida como un discurso sumamente subjetivo, más cerca de la ficción que de la historia. Uno de los más conocidos teóricos del género, Georges May, afirma, por eso, que "el problema de la verdad en la autobiografía es quizás falso: la autobiografía no es verídica porque es justamente una autobiografía".⁸ Para otros autores, lo narrado en ese tipo de texto debe ser cierto. Lejeune, por ejemplo, siguiendo con su manía legal, llega a decir que "como textos referenciales que son, la autobiografía y la biografía deben someterse a un proceso de verificación".⁹ A pesar de ello, la perspectiva dominante suele disculpar con más benevolencia que en la biografía el recurrir a la ficción para organizar la materia del recuerdo.

La escritura de vidas tiene siempre el fin de preservar al protagonista del olvido y de contrarrestar la muerte en la memoria de los otros. Pero esa condición, que en la biografía es previa a la escritura (el sujeto biográfico es célebre aun antes de serlo) es el fin, las más de las veces, de la autobiografía. "La oposición entre esta seguridad del biógrafo y la inevitable incertidumbre del autobiógrafo arroja luz mejor que ninguna otra consideración sobre lo que hay de fundamentalmente trágico en el proyecto autobiográfico."¹⁰

circunstancias comprenden el entorno físico y social en que se realiza este acto, la imagen que tienen de él los interlocutores, la identidad de estos últimos, la idea que cada uno se hace del otro (e inclusive la representación que cada uno posee de lo que el otro piensa de él), los acontecimientos que han precedido el acto de enunciación (sobre todo las relaciones que han tenido hasta entonces los interlocutores) y los intercambios de palabras donde se inserta la enunciación". Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Taurus, Madrid, 1974, p. 375.

⁶ Véase Shoshana Feldman, 1985, p. 51.

⁷ Sidonie Smith, 1987, p. 16.

⁸ Georges May, *La autobiografía*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 102.

⁹ Phillipe Lejeune, "Autobiography at author's expense", en , 1987, p. 36.

¹⁰ Georges May, *op. cit.*, p. 193.

La relación con la verdad, medular en la autobiografía, establece la actitud del enunciante. Ya Aristóteles había advertido que "la verdad está en el pensamiento o en el lenguaje, no en el ser y en la cosa".¹¹ También Michel Foucault reconoce que la verdad no es

el conjunto de cosas verdaderas que hay que descubrir o que hacer aceptar, sino el conjunto de reglas según las cuales se discrimina lo verdadero de lo falso y se ligan a lo verdadero efectos políticos de poder.¹²

La validez de la historia personal estaría determinada, pues, por esa actitud enunciativa y por su resonancia en el diseño del discurso, capaz o no de motivar el interés del lector. Aunque, según se ha afirmado, el primer texto autobiográfico escrito en español fue escrito por una mujer,¹³ los modelos estéticos e ideológicos sobre los cuales se ha instaurado la tradición han sido predominantemente masculinos (Piénsese en San Agustín y Rousseau).

La "función autor"¹⁴ domina las relaciones de un texto con otros, con el mundo. Foucault ha notado que una palabra dotada de autor no es "una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto." Ahondando en el carácter de la atribución autoral, el filósofo apunta: "la función de autor es, entonces, características del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad."¹⁵ Pero no se trata aquí de un problema que surge sólo para la realización, digamos, del texto en el mercado de las ideas; se trata también de la conciencia del autor de su propia significación dentro de un sistema específico de relaciones de poder y de la influencia que ese conocimiento pudiera tener --porque efectivamente tiene-- en la escritura del texto. En ese complejo entramado es esencial establecer el lugar de las relaciones de género sexual, a las cuales se asocia inevitablemente la valoración de una obra, mediada por el nombre de su autor.¹⁶

La idea autoral de veracidad y su huella en el texto --esenciales en la reconstrucción autobiográfica-- estará relacionada muy estrechamente con la experiencia previa del autor, la cual permite establecer ciertos rangos para el análisis. Puesto que lo que está en juego en la narración autobiográfica es la propia identidad del enunciante, de su percepción del propio lugar en la sociedad dependerá la adecuación acrítica de su texto a los modelos

¹¹ Nicola Abagnano, *Diccionario filosófico*. 1963, p. 1157.

¹² Michel Foucault, *Microfísica del poder*. Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1979, p. 188.

¹³ Según Elaine Johnson y Ami Kandinsky, el *Documento escrito*, de Doña Leonor López de Córdova, *apud*. Donna Stanton, 1987, p. 6.

¹⁴ El término es de Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*. Universidad de Tlaxcala, Tlaxcala, 1985.

¹⁵ Idem. p. 20.

¹⁶ Los ejemplos aportados por la crítica feminista de cómo el género sexual del autor marca la mirada de sus lectores, son muchos. Stanton se refiere a las *Cartas portuguesas*, un anónimo del siglo XVII, calificado de autobiográfico, espontáneo y natural cuando se atribuye a una mujer y, en cambio, cuando se atribuye a un hombre se le califica de creativo, elaborado y muy estético. Stanton, *op. cit.* p. 4. Evidentemente la crítica feminista también está inmersa en --y condicionada por-- las relaciones intergenéricas.

tradicionales o su reelaboración crítica. En el caso de las mujeres, la validación del discurso propio, será mediada por el juicio ajeno. "La dudosa categoría de mujer escritora" --son palabras de Sylvia Molloy refiriéndose a la Condesa de Merlin¹⁷-- permite, paradójicamente, mayor libertad para adoptar el género, dada la carencia de modelos preestablecidos, no obstante existir estrategias comunes a varias autobiografías femeninas a lo largo de la historia.

El rechazo del canon patriarcal implicará, dentro del texto, la rebelión contra los procedimientos habituales de la narración autobiográfica. De hecho, la autobiografía femenina suele desmentir muchas ideas preconcebidas sobre la escritura autobiográfica, como la necesidad de que el protagonista sea un personaje de interés público. Poner el énfasis en la propia vida; romper el silencio a que la confina la ideología dominante, es ya asumir un lugar en el mundo. Desarticular el esquema de autoridad prevaleciente conllevará, en el texto, una nueva ubicación del espacio de la verdad y métodos discursivos que redefinan ese espacio.

El discurso autobiográfico devuelve al autor, como las aguas del lago a Narciso, su propia imagen recuperada. Al construir una imagen propia, el autobiógrafo recupera la posibilidad de autocomplacencia. Así, decidirá qué callar, qué decir y cómo hacerlo: en esa selección y disposición del "material" estarán las señales inocultables de una identidad asumida en concordancia con la propia experiencia vital.

Como atributo de la identidad, el nombre propio --que no lo es del mismo modo para todos¹⁸-- resulta determinante tanto para la escritura como para la lectura de una autobiografía. La autobiografía *compromete* profundamente el status del nombre propio, pues éste contiene, de cierta manera, la historia vital de su autor/a. En el caso de las mujeres, la falta de un nombre verdaderamente propio --recuérdese el epíteto "la hija del general", para nombrar a Dulce María Loynaz-- conllevará una autopercepción atomizada, mediada por los otros.

Como apuntó Sigmund Freud al referirse a la feminidad, "no siempre es fácil distinguir lo que corresponde a la influencia de la función sexual y lo que ha de atribuirse al proceso educativo social".¹⁹ Este proceso, en el que las relaciones establecidas entre los grupos genéricos tienen mucha importancia, es también un proceso de construcción de identidades que termina por proscribir --al menos lo intenta-- a las mujeres de todo debate ideológico. De ahí la carencia de autoridad del discurso autobiográfico femenino si se lo compara con los modelos del género. Por todo ello, las autobiografías escritas por mujeres resultan más inclusivas de historias aparentemente ajenas e, incluso, en ocasiones, esas historias ocupan un lugar central en el relato y provocan una cierta inestabilidad protagonista.²⁰

¹⁷ Sylvia Molloy, *Acto de presencia*. El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1996 (1991), p. 122.

¹⁸ "For woman in our culture however, a proper name is at best problematic; even as it 'inscribes' her into the discourse of society by designating her role as her father's daughter, her patronymic effaces her matrilineage and thus erases her own position in the discourse of the future. Her 'proper' name, therefore, is always in a way *improper*, because it is not, in the French sense, *propre*, her own, either to have or to give". Sandra Gilbert y Susan Gubar, 1987, p. 24.

¹⁹ Sigmund Freud, *Obras completas*. 1973, p. 3176.

²⁰ En el caso de las autobiografías cubanas, esta inestabilidad es evidente por la inclusión de historias de otros: la inclusión de la historia de Sor Teresa en *Mis doce primeros años*, de la

La fragmentación textual y la dispersión de la información propiamente autobiográfica, son moneda común en los textos de mujeres. La inclusión de vidas ajenas, los "homenajes" a quienes contribuyeron de alguna manera al presente vital de la autora, son recursos que enfrentan la perspectiva lineal y bien centrada en la figura protagonista características de este subgénero.

Ese espejo de Narciso que es la autobiografía, en el cual quien escribe busca recuperar --y a veces mejorar-- su imagen para la posteridad, no cumple su tarea de ofrecer una imagen nítida y sin fisuras, cuando escribe una mujer. En la autobiografía femenina el espejo textual aparece surcado por digresiones numerosas, fracturado y, a veces, como en *Fe de vida*, pretende ocultar, más que mostrar, el rostro de la autora.

Las memorias de Dulce María Loynaz (La Habana, 1902- 1997), escritas a instancias de su admirador y amigo Aldo Martínez Malo, tienen en común con mucha de la escritura autobiográfica femenina algunos aspectos de relevancia. En primer lugar, la mediación del discurso: desde las monjas que escribían su vida a petición del confesor, la escritura autobiográfica femenina viene a ser el cumplimiento de una solicitud ajena. Por lo general, la autora emprende su labor porque se siente comprometida de un modo u otro con la persona en cuestión.²¹

Dulce María Loynaz, según puede apreciarse en un volumen de sus cartas recientemente publicado, recibió primero la propuesta de cooperar en la escritura de su propia biografía, cosa que efectivamente hizo. Sin embargo, Aldo Martínez Malo no cejó hasta lograr convencerla de escribir sobre sí misma, sólo que ella aceptó a cambio de no hablar de sí, sino de quien fuera su segundo esposo, el cronista social Pablo Álvarez de Cañas. El libro, de hecho, lleva el título *Fe de vida (Evocación de Pablo Álvarez de Cañas y el mundo en que nació)* --aunque los editores, sabiamente, obviaron el subtítulo en la portada, donde simplemente aparece el título, el nombre de la autora y la indicación genérica "Memorias"-- y, si bien en su mayor parte está dedicado al protagonista, las dudas de la autora sobre la necesidad de relatar su participación en esa vida la hacen presente todo el tiempo, aun a su pesar.

La autora eludirá siempre, al menos durante la primera de las dos partes en que se divide el libro, ubicarse dentro de la narración. El dilema que le plantea esa presencia suya en el texto se resolverá con múltiples omisiones que, no obstante, por momentos tendrá que evitar.

No importan los años que el hombre cuya fe de vida estoy dando haya vivido después. Esos años, aunque compartidos por los dos, ya no pertenecen a su vida, sino a la mía. Y no es mi vida de emociones, triunfos y sinsabores la

Condesa de Merlin; o la inserción de historias de su ciudad en las memorias de la matancera Dolores María de Ximeno y Cruz, tan copiosas y dispersas que su único editor consideró necesario "limpiarlas". Véase Ambrosio Fornet, prólogo a *Memorias de Lola María*. Letras Cubanas, 1983, pp.

²¹ "Ahora mientras escribo, loca, febrilmente, sin descanso, iracunda cuando me interrumpen, aterrada cuando por unos minutos creo perder el hilo del relato y que por perderlo, Pablo se me escape otra vez, se vuelva al exilio o a la tumba, que fue todo lo mismo, no puedo dejar de pensar al mismo tiempo que esta resurrección suya y mía, por breves que sean, por poco que diga a los demás, la debo a Ud.", escribe el 10. de diciembre de 1976 a Aldo Martínez Malo. Dulce María Loynaz, *Cartas que no se extraviaron*. Fundación Jorge Guillén/ Fundación "Hermanos Loynaz", Valladolid, España, 1997, p.

que aquí cuento, sino la de él. La de él, dura, batalladora, coronada al fin por el éxito. (p. 113)

Ese afán por ocultarse y sacar a la luz la figura de su esposo, la hace repetir una y otra vez que a él debe ella su celebridad, y escribir sobre él es una especie de restitución del lugar que tuvo en su vida. Así, la autora se dedica a defender a su esposo --no olvidemos que Loynaz era abogada y, según ella misma dice, buena-- de las imputaciones de ligereza, frivolidad y, también, oportunismo. Esto durante toda la primera parte. Loynaz intenta rescatar para nosotros, lectores del presente, la sensibilidad de un mundo perdido ya y, también, insuflarle respetabilidad a la profesión de cronista social, que era la de su esposo. Citando como ejemplos nombres muy respetables de la literatura cubana --tanto como Julián del Casal y José Martí-- defiende el derecho de existencia de ese género tan popular. Calla, en su comparación, que Casal y Martí fueron cronistas además de poetas. No obstante, la figura de Pablo sólo es admirada por ella, y a pesar de sus esfuerzos por negarse a la luz, se nos hace más urgente saber de su vida que de la de él. Y de la de él importa lo que pertenezca a la de ella.

La autora escribe ya anciana, prácticamente recluida en su casona de El Vedado, alejada de todos y de todo, incluso del lenguaje:

Palabras, sí... Palabras. Es todo lo que veo en estos trazos, y ya las veo huecas; exprimidas.

Sin embargo, hubo un tiempo en que me parecía que era yo quien las estrenaba, que me era fácil --o así lo creía-- darles hondura, anchura, elasticidad.

Hoy sé que no es así, que si tuve ese don, ya lo he perdido; ya no puedo fiarme de las palabras. (p. 112)

por esa razón, a la incertidumbre sobre la inclusión o no de tal o cual episodio se suma la incertidumbre por decidir el uso de una palabra u otra, quejándose a menudo por tener que hablar de sí misma; no confía en la existencia de lectores interesados; no entiende de dónde sale ese afán por conocer su vida que anima la solicitud inicial; tiene muchos problemas de conciencia intentando dilucidar qué debe contar y qué (o cuánto) debe callar. Sólo su sentido del deber, arraigadísimo, la decide a cumplir su promesa.

Leyendo así, --dice en el *Intermezzo*-- me sorprende de ver cuán irregular es ya mi estilo: cierto, la vida late en él, pero con alterada intermitencia, con pulsaciones de corazón arritmico, a veces vacilante y a veces acelerado. (p. 110)

Este *Intermezzo* resulta muy esclarecedor. Dulce María Loynaz se pregunta en él si debe seguir adelante con su empresa. Su reticencia a hablar de sí misma, como si no quisiera robarle al esposo muerto el protagonismo que ha ganado para él, la conduce a un callejón sin salida.²²

Urgida de contarle todo, y verazmente, no puede evitar hablar de sí, por más que lo intenta, y su exagerada negativa, su resistencia a hacerlo --una resistencia digna de una lectura

²² Esta recuperación de la vida por medio de la invocación amorosa revive el mito órfico y recuerda también su *Carta de amor al rey Tut-ank-amen*.

psicoanalítica-- debe ser olvidada, puesto que la alternativa es abandonar la obra ya comenzada y dejarla inconclusa.

Era difícil hablar de mí sin hablar de Pablo, había dicho ese amigo; pero más difícil era hablar de Pablo sin hablar de mí, pensaba yo, y si hablaba de mí, tenía que hablar mucho y hablar de cosas que por largos años mantuve reservadas en una suerte de pudor y orgullo.

No había manera de eludirlo, ni yo renunciaba a lo que desde el principio me propuse: contar lo que contara, honrada y verazmente. (p. 118)

Esa suerte de mediación autobiográfica impide que sea ella el centro de la escena pero a menudo él --el proclamado protagonista-- tampoco lo es. El libro es una especie de *collage* donde se insertan historias paralelas, chismes de la época y hasta un canto de amor a la ciudad donde nació y, en especial, al barrio de El Vedado. Escrita en Cuba en el año 1976, en medio de una situación ciertamente dramática para la cultura cubana (1970-1975 ha sido bautizado por A. Fornet como el quinquenio gris y hay incluso quienes prefieren hablar de un decenio negro)²³, *Fe de vida* es un puente nostálgico al pasado, y Loynaz disfruta las descripciones de El Vedado y de La Habana, los sitios de su infancia y de su vida. Siempre recurriendo al *ilmo tempore*, las alabanzas de los viejos tiempos implican la queja, a veces soterrada, a veces directa, por los tiempos que corren.

El que no la vio, no podrá nunca imaginar lo que era La Habana en aquel momento: una pequeña Viena, una París en miniatura, un extracto de Buenos Aires, sin la sosera de tanta calle ancha y descolorida.

Porque La Habana era todo eso; color, esplendor, refinamiento. (p. 35)

Si bien cuando las digresiones, bastantes frecuentes, dominan su discurso, pide perdón a sus lectores y sigue adelante... con la digresión. Veamos un ejemplo. La poetisa ha estado hablando de la ciudad y su gente y dice.

Pido perdón por haberme alejado un poco de nuestra historia, si bien puedo alegar en mi favor que ésta no es sólo la historia de un hombre, sino también la de su ámbito y su hora.

Y tal vez ni siquiera sea historia, sino más bien la evocación entre nostálgica y sonriente de una época que vivimos, de una actitud ante la vida, que entonces se creía buena y ahora se cree mala, de todos modos perdidos para siempre.

[...]

Había que detenerse a contemplarlas, [a las habaneras] como se detenían muchos, por esa calle de San Rafael, hoy convertida en sede de riñas callejeras, adonde diariamente se ven precisadas a acudir las fuerzas represivas del Estado; o por ese Paseo del Prado, desde hace tiempo madriguera de hampones y marihuaneros, igualmente escala obligada de la gendarmería. (p. 37)

²³ Ambrosio Fornet, *Las máscaras del tiempo*, Letras Cubanas, La Habana, 1995, pp. 53-64.

Además de tales desvíos, es frecuente el uso de puntos suspensivos y de interrogaciones, no muy adecuadas a un género que intenta ser afirmativo y cuya veracidad se da por hecha, pero elementos característicos de la obra de esta autora, tanto su poesía como su prosa. Su posición como autobiógrafa, ya lo vimos, es bien precaria, pero su compromiso con el pasado y con la memoria del esposo muerto sobrepasa a veces su compromiso con el lector. Puesta a escribir la biografía de Pablo Alvarez de Cañas, prefiere omitir aquello que supone él no autorizaría a divulgar:

La lucha de Pablo ya había empezado [...] Hasta dónde se prolongó esta lucha y hasta qué grado llegó sólo yo lo supe; pero puesto que él no lo divulgó, yo tampoco me considero con derecho a hacerlo. (p. 40)

Terminará, sin embargo, comprometiéndose tanto con la historia que revelará algunos hechos que no quería dar a conocer.

En ese desasosiego, negándose a contar lo prometido, arrepintiéndose luego y contándolo todo, o casi; pagando con su propia negación la afirmación protagónica del hombre que amó y a quien debe su propia celebridad, Dulce María Loynaz compone un texto desigual y muy distante de sus otros libros; pero un texto cautivante en su propia imperfección, en su propia necesidad de silencio.

Hay en *Fe de vida* una imagen bellísima: cuando rememora las impresiones de su viaje por Suramérica, la poetisa cuenta cómo buscó inútilmente el sitio exacto donde murió Alfonsina Storni, en Mar del Plata; nada allí recordaba a la escritora. Un salto repentino en la memoria nos muestra a Dulce María caminando a orillas de un “lago Titicaca orlado de relámpagos. Las aguas son metálicas, pesadas. ¿Viven peces en él? Unas mujeres indias, armadas de rústicas escobas, barren por donde pasó la huella de mis pies” (p. 177). Esas huellas borradas aluden a su propia invisibilidad, que va siendo, casi a su pesar, cada vez menor. Después de concluida la lectura tenemos la imagen de Dulce María, aunque dispersa, repartida en esas otras imágenes que se niega a relegar.

Un verano en Tenerife es la crónica que hace Dulce María Loynaz de su viaje de bodas con su segundo esposo, Pablo Alvarez de Cañas. Con él visita las Islas Canarias, de donde era oriundo, y escribe un bellissimo libro testimonial, de mucho vuelo poético y un tratamiento verdaderamente magistral del lenguaje.

Como en *Fe de vida*, pero esta vez trasladándose del continente latinoamericano a las Canarias, Loynaz intenta restablecer una genealogía poética femenina e incluirse en ella. Es así como dedica uno de sus capítulos a las vidas --más que a las obras-- de cuatro poetisas isleñas con las que se hermana. María Josefina Viera y Clavijo, Victoria Ventoso, Fernanda Siliuto y Victorina Bridoux son los nombres de las homenajeadas en el texto, que, como un puente, se tienden entre el pasado y el presente de la isla de Tenerife. Restablecer esa genealogía importa no sólo para ubicar a la poetisa cubana en ella, sino también para rescatar del silencio al que están confinadas a esas mujeres, hablando de las cuales deja ver sus peculiares ideas sobre el asunto:

Una poetisa es siempre flor de tierra muy fina y trabajada: más de tres y cuatro sedimentaciones, capas de estratos diferentes son necesarios para decantarle la savia capaz de filtrarse por sus raíces.
Una mujer no es nunca, naturalmente una poetisa: lo es por un proceso peculiar, por un refinamiento si se quiere, pero de todos modos por algo que

ha sobrevenido y obra en ella a modo de catálisis y la madura previamente para esa misión. (214)²⁴

Ser poetisa, pues, es algo singular. Y Dulce María Loynaz está consciente de esa diferencia. No sólo está consciente, sino que la destaca siempre que puede, en éste y otros textos. Pero aquí la relación con la tradición poética femenina es de distinto signo; si en *Fe de vida*, luego de mucho tiempo, ella repite su filiación con las poetisas hispanoamericanas con las que habitualmente la crítica la emparentaría desde el comienzo de su carrera, en *Un verano en Tenerife* establecer esa filiación con las poetisas arriba mencionadas pretende captar para ellas parte de la atención a Loynaz destinada. Valiéndose de su propia nombradía, Loynaz se declara sucesora de esas poetisas, otorgándoles así un lugar en su propia historia literaria personal.

Además de esta herencia rescatada, el libro dedica sendos capítulos a la descripción de cada una de las islas habitadas, a sitios específicos, a personas de la cultura y la leyenda canarias... En fin, es un mosaico infinito donde cabe desde la fundación de los poblados hasta la labor de las tejedoras y bordadoras del país.

La intertextualidad, apenas sugerida en su relación con esas poetisas desconocidas, es el centro del libro en su primera parte y, aunque será desplazada por otros temas que se tornan por momentos más importantes, permanecerá a lo largo de todo el libro como una posibilidad de lectura. El comienzo mismo, con su bellissimo prefacio, establece esa singular relación de la autora con los testimonios ajenos, ya sean escritos u orales.

Yo sólo contaré lo que a su vera me contaron las gentes y el paisaje; lo que he escuchado y lo que he visto o creído ver, que es también una forma de hacerse a los sucesos y lugares, más personal, más íntima, en la que todos podemos alegar algún derecho.

[...] Por consiguiente, si me equivoco alguna vez hablando de estas Islas, sólo será de buena fe y de buena pasión, porque sólo apasionadamente sabría yo hablar de ellas.

Pero mucho no habré de equivocarme, ni más que otros que escribieron sobre su mágica existencia, siendo, como eran todos, historiadores, geógrafos, viajeros de experiencia, siempre conocedores, eruditos en la materia de su análisis.

Contaré pues, sencillamente cómo fue para mí, un verano en aquella poca tierra asomada a flor de agua. (9)

Y ese reconocimiento de la voz de los otros testimoniantes tendrá una preponderancia tal en el discurso que la narradora estará aludiendo todo el tiempo al sitio del que proviene su información. En un doble movimiento, característico de su estrategia de escritura, Loynaz niega su parentesco con los eruditos a los que luego intentará superar en conocimiento del lugar que describe. Así, cita innumerables obras sobre las islas y reconoce la necesidad de diálogo con aquéllas para construir su propio discurso. Lejos de ignorar la previa existencia de esas otras imágenes de las islas, la poetisa compone un texto en el que están presentes gran cantidad de referencias --algunas incluso raras-- que usará, sin embargo, dotándolas de poesía. Ese doble movimiento de negación aparente y recuperación real de las escrituras previas se da magistralmente en el comienzo de la obra. “Como mirto y laurel

²⁴ Dulce María Loynaz, *Un verano en Tenerife*. Letras Cubanas, La Habana, 1994. Todas las citas se harán por esta edición. El número de páginas se consignará entre paréntesis.

entrelazados...”, el inicio de la frase con que abre el preludio, se repetirá después, al comienzo del primer capítulo, como si fuera parte del libro que escribe Antonio Viera y Clavijo, el primero de los historiadores canarios a que se refiere la autora. No sin un dejo de ironía, Loynaz ficcionaliza las reflexiones de ese personaje que, al verse copiando las palabras de Loynaz, se reprende: “Más que suyas [las palabras], parecen de su hermana la poetisa, esa María Joaquina fantasiosa que ya le contagiara en Tenerife su afición por los versos” (12). De ese modo establece un contrapunto entre la historia y la poesía, poniéndose siempre del lado de la segunda.²⁵

Sin embargo, entreverados en las líricas narraciones en las cuales va contando la historia y describiendo la geografía y a los habitantes de las islas, aparecen datos exactos que suelen sorprender al lector por su precisión y por el evidente rigor de la indagación.

El intercambio de datos y estilos con otros autores asoma ya en el título del libro. *Un verano en Tenerife* es una paráfrasis del título del libro que George Sand le dedicara a las islas, por ejemplo. Y su visión, sumamente abarcadora, no sólo le dedica capítulos enteros a quienes mantienen viva la cultura de las ciudades isleñas, sino que deja espacio para citas textuales de ideas de esas personas, que en la inclusión del texto de José Manuel Guimerá titulado “Calados de Tenerife” tiene su mejor muestra.

Otro rasgo distintivo del discurso loynaciano es la dubitación. Pero esa hesitación a la hora de elegir uno u otro dato, o incluso de ubicarlo en el texto, y que en ocasiones conduce a extensas digresiones termina siendo asumido por la autora como una posibilidad de ampliar nuestra perspectiva sobre el lugar descrito o la historia contada. Las digresiones, que marcan el texto a lo largo y a lo ancho, son siempre bienvenidas por el lector, porque ofrecen visiones diferentes, asociaciones inesperadas y, siempre, un recodo para la imaginación. Con sutil ironía, Loynaz se divierte disculpándose por ellas y, después de la disculpa, vuelve a lo suyo, o sea, a la digresión. Veamos:

Excúsenme los compañeros de jornada la digresión que desvió nuestro camino, y de una vez con ella la caduca metáfora; ésta, puesta en su siglo, no lo es tanto, y, además, nada es nuevo ni viejo en el amor.

[...]

Basta de digresiones, que deben ser en este caso embeleso de altura... (196)

Las llamadas al orden, repetidas una casi a continuación de la otra enmarcan un fragmento del texto que se aleja del asunto tratado. Esa estructura aparece más de una vez en el libro, pues Loynaz no puede evitar asociaciones azarosas ni creativas invenciones mientras rememora su viaje a las Islas Canarias.

Como en *Fe de vida*, la palabra propia siempre aparece mediada por las palabras y los deseos ajenos. En ambos libros, aunque en distinto grado, la participación de los otros en el texto es notoria. Loynaz se inserta así en la tradición autobiográfica femenina cubana, de cuyas más notables obras --específicamente la Condesa de Merlin y Dolores María de Ximeno y Cruz-- su obra autobiográfica es continuadora.

²⁵ Hay un pasaje delicioso en el que la narradora asume claramente su filiación:

“El grave historiador desprecia, como es natural, este detalle y prefiere seguir buscando otras causas; a nosotros nos basta esa lluvia cayendo sobre un hombre. Y aunque no pueda, en puridad, tenerse el episodio por poético, es el poeta, más sensible al escozor humano quien nos lo salva, quien lo recoge de la calle, entre apurado y sonreído...”

Olvidaba decir el nombre del viandante: era natural de Arezzo, y se llamaba Francisco Petrarca” (28).